

STORIADELMONDO



Periodico telematico di Storia e Scienze Umane
<http://www.storiadelmondo.com> (.it)
Numero 68 (2012)

per le edizioni

DRENGO

Drengo Srl
Editoria, Formazione, ICT
per la Storia e le Scienze Umane
<http://www.drengo.it/>

in collaborazione con

**Medioevo
Italiano
Project**

Associazione Medioevo Italiano
<http://www.medioevoitaliano.it/>



Società Internazionale per lo Studio dell'Adriatico nell'Età Medievale
<http://www.sisaem.it/>

© Drengo 2002-2012 - Proprietà letteraria riservata
Periodico telematico a carattere tecnico scientifico professionale
Registrazione Tribunale di Roma autorizzazione n. 684/2002 del 10.12.2002
Direttore responsabile: Roberta Fidanzia

Paola Cianci

Il fantastico nella narrativa dell'Ottocento.

Introduzione

Tra la fine del sec. XVIII e la prima metà del sec. XIX, in tutta Europa si assiste ad un profondo rinnovamento nelle lettere, nelle arti, nel pensiero, nella politica, e nel costume, operato da quel vasto e complesso movimento che è il romanticismo, il quale segna una radicale svolta nel gusto e nella sensibilità dell'epoca.

Sorto in Inghilterra, dove già nel sec. XVII l'aggettivo *romantic* era usato per connotare negativamente i temi bizzarri e i paesaggi fantastici dei vecchi romanzi cavallereschi, e in seguito ripreso da Jean Jacques Rousseau¹, il quale con *romantique* cercava di definire l'emozione che i paesaggi solitari e selvaggi destavano sulla sua indole malinconica, il movimento romantico assume programmaticamente il nome di "scuola romantica" con la pubblicazione, a cura di William Wordsworth² e Samuel Taylor Coleridge³, di una prefazione alla loro raccolta di poesie intitolata *Lyrical Ballads (Ballate liriche)*, nel 1798. Ma è in Germania, dove il romanticismo si lega alla filosofia dell'idealismo, inaugurata da Immanuel Kant (1724-1804) e rappresentata da Fichte, Schelling, Hegel, che il termine acquista il significato di atteggiamento ideologico, psicologico ed estetico, assumendo così caratteri sempre più antitetici a quelli del razionalismo illuministico e del classicismo. E' in Germania, infatti, con lo *Sturm und Drang* (1770 ca.) e con Johann Gottfried Herder (1744–1803) che si sostiene la superiorità di una pretesa spontaneità e immediatezza della poesia primitiva e popolare (la *Naturpoesie* di Herder) sull'elaborata raffinatezza della poesia d'arte o riflessa.

Nello stesso anno della pubblicazione delle *Lyrical Ballads*, in Germania, con la fondazione della rivista *Athenaum* (1798–1800) da parte del gruppo di Jena (F. e A.W. Schlegel, Novalis, J.L. Tieck, J.G. Fichte, F.W.J. Schelling), il romanticismo viene a designare una nuova disposizione

¹ Jean Jacques Rousseau (Ginevra 1712 – Ermenonville, Senlis, 1778) letterato e filosofo francese, tra i più rappresentativi del suo tempo. Trasse da una vita avventurosa ed errabonda molti spunti polemici contro la società organizzata ed il suo presunto progresso. Si unì alla polemica di altri illuministi contro la tradizione e le istituzioni del suo tempo, a cui contrappose la natura intesa come sentimento immediato, spontaneità e istinto, anticipando l'atteggiamento romantico. Tra le opere più importanti ricordiamo: il *Contratto sociale* (1761), manifesto della democrazia, l'*Emilio* (1762), romanzo pedagogico in cui si descrive l'autoeducazione di Emilio nella libertà della campagna; il romanzo epistolare *La nuova Eloisa* (1761) e le autobiografiche *Confessioni*, le quali, redatte negli ultimi anni di vita e pubblicate postume tra il 1782 e il 1789, costituiscono un'opera rivoluzionaria per l'importanza che danno al sentimento, agli intenerimenti della memoria e all'individualità, elementi che hanno influenzato il pensiero e la letteratura posteriore.

² William Wordsworth (1770 – 1850) poeta inglese. Apportò uno straordinario rinnovamento del linguaggio e trasformò anche la concezione della funzione della poesia che identificò con l'emozione del poeta. Tra le opere più famose il poema autobiografico *Preludio*, pubblicato nel 1850, introduzione ad un poema filosofico; *Il recluso*, mai completato, *Peter Bell*; *Poesie in due volumi* (1807) e *Sonetti ecclesiastici* (1821), pubblicati nel 1822.

³ Samuel Taylor Coleridge (1772 – 1834) scrittore e poeta inglese. Tra i più geniali teorici del romanticismo, esercitò una forte influenza sulle generazioni successive. Nelle sue maggiori opere poetiche, dalle *Ballate liriche* a *Kubla Khan* e *Christabel* (1816), a *Foglie sibilline* (1817), elaborò una poesia nella quale l'essenza misteriosa dell'immaginazione è intimamente connessa all'unità creativa della vita.

dello spirito, caratterizzata da una consapevole e sofferta attrazione per l'ignoto, il misterioso, l'indefinito, sentiti come esigenza profonda della realtà.

I teorici del romanticismo tedesco, in particolare F. Schlegel (*Sul valore dello studio dei greci e dei romani*, 1794; *Storia della poesia dei greci e dei romani*, 1798; *Storia della letteratura antica e moderna*, 1810) e A.W. Schlegel (*Lezioni sull'arte drammatica e sulla letteratura*, 1808) arrivano a conclusioni risolutive nell'annosa *querelle des anciens et modernes*; l'idea di una frattura storica, che si era verificata con il Cristianesimo e si era resa definitiva nel Medio Evo, viene chiarita attraverso una serie di significative contrapposizioni: "fra l'ingenua disposizione immaginifica della cultura classica e la conflittuale problematicità interiore della cultura moderna, fra ragione e sentimento, fra l'astratto umanesimo del cosmopolitismo e l'immediata concretezza del nazionalismo."⁴

Con l'affermazione dello storicismo vengono così ricondotte a queste, le idee fondamentali della poetica romantica:

la rivalutazione delle epoche primitive e del Medio Evo, dello spirito popolare che in questi due periodi storici, secondo i romantici, si sarebbe manifestato liberamente;

la rivalutazione dello spirito nazionale (ricordiamo a questo proposito il lavoro svolto da intellettuali come Arnim, Brentano e i fratelli Grimm, la cui ricerca dell'*anima della nazione* si concretizza nel recupero delle tradizioni popolari e, quindi delle origini della cultura germanica, attraverso la raccolta di leggende, fiabe e saghe tramandate oralmente, che vengono pubblicate sotto il titolo di *Saghe germaniche*, nel 1816-1818, e *Fiabe dei bambini e del focolare*, nel 1812-1822);

la rivalutazione anche del sentimentalismo, che riscopre l'individuo nella sua continua tensione verso l'infinito, tensione destinata a non realizzarsi mai e che per tale motivo si traduce in aspirazione perennemente insoddisfatta.

Fondamentale in tutti i grandi scrittori romantici (Novalis, W. Wordsworth, S.T. Coleridge, J. Keats, A.de Lamartine, A.de Musset, F.R.de Chateaubriand, J. W. Goethe, A.S. Puskin) è il *tema della natura*, anche in quelli che reinterpretano la lezione dei classici e ne ribadiscono il primato (F. Holderlin, G. Leopardi).

In Inghilterra, accanto a questo motivo, si afferma anche la *concezione eroica dell'esistenza* (J. Byron, P.B. Shelley, J. Keats), mentre ha inizio la produzione di opere appartenenti ad un genere letterario che avrà molta influenza sulle letterature di tutti i paesi europei: la narrativa storico-culturale (W. Scott).

Il fantastico nella narrativa dell'Ottocento

All'interno del movimento romantico, oltre alle tendenze letterarie di cui abbiamo appena parlato è possibile individuare due filoni, uno rivolto verso il reale, l'altro del tutto opposto, rivolto verso l'irrazionale, verso tutto ciò che si distacca dalla realtà. Molti romantici, ad esempio, si avvicinano alla religione o si interessano ai fenomeni legati al magnetismo e alla parapsicologia.

L'attenzione che numerosi scrittori di questo periodo dedicano all'analisi dei sentimenti e dei turbamenti dell'animo, apre al racconto fantastico le nuove prospettive offerte dall'introspezione psicologica. La dimensione fantastica si dilata fino ad inglobare le inquietanti profondità della psiche e dei misteri che sfuggono alla comprensione umana; le angosce e le paure che l'uomo stesso proietta sulla realtà diventano componenti del mondo fantastico. Così, ad esempio, la perdita dell'immagine riflessa, di cui si narra in un racconto hoffmanniano

4 AA.VV., "Romanticismo". *Grande Enciclopedia Zanichelli – Selezione*, a cura di Edigeo, Milano, Selezione dal Reader's Digest, 1994, vol. II.

intitolato *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* (1815), non è necessariamente dovuta ad un patto con il diavolo, ma può dipendere dalla consapevolezza del protagonista di aver perso la propria dignità, la propria integrità d'individuo. Viene dunque a delinearsi una zona intermedia fra il mondo reale e quello fantastico, una corrispondenza “tra il nostro mondo interiore e quello, altrettanto misterioso e popolato di spiriti, che ci circonda”⁵, come emerge anche dalla lettura di altre due opere di Hoffmann, *Der goldene Topf* e *Prinzessin Brambilla*, in cui fenomeni apparentemente soprannaturali possono essere spiegati scientificamente oppure semplicemente accettati nella loro ambigua natura. Hoffmann stesso si è occupato di definire anche a livello teorico il significato di manifestazioni straordinarie prodigiose, soprannaturali distinguendo, inoltre, in un suo racconto, ciò che è strano da ciò che è meraviglioso (*das Wunderbare*): egli afferma che “si dicono strane tutte le manifestazioni [...] che non si possono giustificare con argomenti razionali, mentre è meraviglioso ciò che si considera impossibile”; mentre il mondo della fiaba è sempre aperto al meraviglioso, in quello fantastico (*das Wunderliche*) il confine tra ciò che è reale e ciò che non lo è appare molto più indistinto, sfumato; nella fiaba sia i personaggi che il lettore accettano totalmente ogni stranezza senza chiedere spiegazioni, invece nel racconto fantastico c'è sempre l'incertezza e l'attesa di un chiarimento finale che sciolga i dubbi su quanto viene narrato.⁶

La narrativa fantastica, tuttavia, non nasce nell'Ottocento: storie e avventure fantastiche esistevano già nelle narrazioni orali tradizionali delle gesta compiute da figure divine o esseri mitici, nella letteratura greca e latina e, nel Cinquecento, in Italia ad esempio, autori come Ariosto e Tasso avevano descritto nelle loro opere selve incantate e vecchi maghi.

Ma è tra la metà del sec. XVIII e l'inizio del sec. XIX che questo genere letterario assume un'importanza particolare e delle caratteristiche molto precise, confluendo soprattutto nel *romanzo gotico*, detto anche *romanzo nero*, nato e diffusosi in Inghilterra (ne è iniziatore Horace Walpole, con il suo romanzo intitolato *Il castello di Otranto*, del 1764).

Il Monaco (1796), di Matthew Gregory Lewis (1775-1818), che secondo Claudio Magris⁷ costituisce il modello per gli *Elixiere des Teufels* di Hoffmann, è un esempio di *romanzo gotico*: vi si possono trovare, infatti, tutti i motivi classici del romanzo di fantasmi e dell'orrore: fanciulle perseguitate, demoni travestiti, banditi sono i personaggi che normalmente si muovono tra boschi oscuri, castelli abbandonati, pericolose locande. Il ritmo della narrazione è molto sostenuto e caratteristico del genere a cui il romanzo appartiene: quasi ad ogni pagina accade qualcosa di imprevedibile e di stupefacente che tiene sempre viva l'attenzione del lettore, colpito anche dal senso di orrore che scaturisce da ogni situazione narrata. Il narratore, infatti, non tralascia di descrivere particolari che possano suscitare emozioni in colui che legge, facendo anche ricorso a un lessico che accentua il senso del macabro e il mistero che avvolge la vicenda:

“La porta fu spalancata con violenza. Entrò una figura che si accostò al mio letto con passi solenni e misurati. Tremante di ansia, osservai questo visitatore notturno. Dio onnipotente! Era la Monaca sanguinante! Era la mia compagna perduta! Aveva il volto ancora velato, ma non portava più né lume né pugnale. Sollevò lentamente il suo velo. Qual vista si presentò ai miei occhi terrorizzati! Dinanzi a me c'era un cadavere vivente. Aveva un volto lungo e macilento, le guance e le labbra erano esanguini. Su ogni suo tratto era diffuso il pallore della morte, e le sue pupille fisse su di me erano opache e vuote.”⁸

5 R. BOTTACCHIARI, *Hoffmann*, Roma, Perrella, 1955, p. 23.

6 Questo argomento viene studiato in maniera approfondita da R. BOTTACCHIARI, *op. cit.*, p. 22 e ss.

7 C. MAGRIS, “L'esilio del borghese”; E.T.A. HOFFMANN. *Romanzi e racconti*, a cura di Carlo Pinelli, traduzioni di Carlo Pinelli, Alberto Spaini e Giorgio Vigolo, Torino, Einaudi, 1969, p. XXV.

8 M. G. LEWIS, “Il Monaco”, *I grandi romanzi gotici*, traduzione italiana di G. Tornabuoni, Roma, Newton Compton Editori, 2005.

Paesaggi orridi, misteriosi castelli, personaggi astuti e malvagi, esseri soprannaturali come fantasmi e diavoli, avventure straordinarie e spesso macabre sono, dunque, gli ingredienti tipici della *narrativa fantastica* che riscuote un buon successo di pubblico proprio per la sua capacità di suscitare attesa e curiosità nei suoi fruitori. Le storie sono di frequente ambientate in un immaginario Medio Evo caratterizzato da atmosfere lugubri e terrorizzanti. Il *gotico* come gusto letterario e artistico diviene una vera e propria moda: si progettano perfino case e chiese seguendo questo stile proveniente dal Nord Europa; si costruiscono nei giardini falsi castelli diroccati ricoperti di muschio e grotte in cui si pretende che vivano vecchi eremiti. Questi paesaggi, preludio di quelli romantici, diventano quasi obbligatori nella narrativa tra la seconda metà del Settecento e l'inizio dell'Ottocento (*I misteri di Udolfo* di Ann Radcliffe, 1794; *Frankenstein o il Prometeo moderno* di Mary Shelley, 1818) e costituiscono un punto di riferimento anche per romanzi più raffinati, come *Vathek* (1785) di William Beckford (1759-1844), ad esempio, in cui prevale, però, il gusto per l'esotico, per l'Oriente misterioso. *Vathek* contiene, oltre al *senso del meraviglioso* e dello straordinario, anche elementi di novità rispetto al romanzo del tardo Settecento: la favola, infatti, non vuole solo meravigliare o inorridire il lettore; essa ha uno scopo educativo e morale: il califfo, protagonista di questa storia, viene punito per aver voluto infrangere la sua condizione di uomo, che è quella di essere "umile" e "ignorante". Il mito dell'uomo geniale, che con le sue capacità vuole elevarsi a potenza divina, viene qui condannato da Beckford.

Vathek, un califfo ricchissimo e colto, ospita nel suo palazzo un misterioso straniero che gli offre alcuni oggetti magici, tra i quali anche delle sciabole in grado di colpire da sole colui che si vuole ferire. Il califfo ne resta affascinato, ma quando chiede spiegazioni sul significato delle parole misteriose incise sulle spade, lo straniero non risponde e, dopo essere stato imprigionato per questo, evade senza lasciare di sé alcuna traccia. Esasperato perché, nonostante i tentativi, le parole misteriose non vengono decifrate, Vathek si ammala ed è assalito da una sete implacabile. Le pagine con le quali si apre il racconto rivelano immediatamente che ci troviamo in presenza di un mondo dove la magia e i poteri soprannaturali entrano a far parte della vita di tutti i giorni. Vathek stesso si presenta come un uomo di sconfinata cultura, spinto dal desiderio continuo di ampliare le proprie conoscenze in ogni campo del sapere. Ma il suo potere e la sua grandezza non possono nulla contro il misterioso personaggio che sarà causa della sua rovina, poiché questi riuscirà a sottomettere a poco a poco il califfo alla propria volontà, facendo leva sulle sue stesse ambizioni. La sete di Vathek non è, infatti, solo fisiologica, ma è sete inesauribile di esperienze e di ricchezza, che Giaurro, personificazione del diavolo, può colmare ma anche stimolare continuamente a suo piacimento.

Nella rappresentazione dell'orgoglio umano sconfitto potremmo trovare una delle chiavi di comprensione di questo racconto che, comunque, invita alla lettura per le situazioni fantastiche che propone e per il ritmo sempre sostenuto della narrazione, caratteristica comune, come abbiamo detto prima per *Il Monaco*, a molte opere appartenenti alla *narrativa fantastica*.

Il fascino del mistero e dell'orrido fa parte del modo di pensare e della cultura settecentesca e coesiste, in vistoso contrasto, con il culto della ragione e della scienza sul quale l'*Illuminismo* aveva gettato le sue fondamenta. Ma è un gusto letterario che, pur persistendo in certi scrittori dell'Ottocento che vi si cimentano, come, per citarne alcuni, Joseph Sheridan Le Fanu (*La casa presso il cimitero*, 1863; *Carmilla*, 1872), Gerard de Nerval (*Aurélia*, 1855), Prosper Mérimée (*La Venus d'Ille*, 1837), a poco a poco si modifica lasciando il posto all'analisi introspettiva dei personaggi, ai turbamenti e agli oscuri paesaggi dell'anima, all'attenzione verso il *meraviglioso* e il soprannaturale e come emerge dalla lettura di un romanzo quale *Manoscritto trovato a Saragozza* di Jan Potocki (1761-1815), scrittore polacco di lingua francese, studioso di lingue slave e appassionato viaggiatore. Popolato di fantasmi e di esseri soprannaturali, il *Manoscritto trovato a Saragozza* (1803-1815), alla cui stesura l'autore lavorò per dodici anni, fino alla morte,

avvenuta per suicidio, è considerato un classico della letteratura gotico-fantastica, riscoperto dall'antropologo e sociologo francese Roger Caillois⁹. Esso propone una serie di avventure intrecciate tra loro e narrate da diversi personaggi. Filo conduttore della storia è il giovane Alfonso van Worden, che viaggiando attraverso la Sierra Morena incontra strani personaggi. Il libro stesso ha attraversato vicende avventurose, in quanto il manoscritto, in lingua francese, andò perduto e ne fu poi ritrovata una copia tradotta in polacco, nel 1815, non ritenuta, però, fedele all'originale. Solo nel 1958 viene casualmente rinvenuta la prima parte dell'opera in francese e stampata in Francia. In questo romanzo i luoghi sono caratterizzati dalle modalità tipiche della narrativa romantica nera: la natura appare tormentata e misteriosa, resa ancor più temibile dalle leggende che vengono tramandate. La valle di Los Hermanos sarebbe, infatti, residenza di vampiri e spiriti (dalla narrazione apprendiamo che sono stati giustiziati con l'impiccagione due banditi), esseri demoniaci che spaventano a morte l'incauto viaggiatore. Ma a queste leggende, a queste superstizioni popolari Alfonso si oppone decisamente, sia perché, come lui stesso afferma, è stato educato al coraggio, sia perché non crede fino in fondo all'esistenza di questi esseri soprannaturali. Egli trova, quindi, una spiegazione logica e razionale per ogni avvenimento, per quanto inverosimile esso possa sembrare. Questo contrasto fra un mondo razionale e uno irrazionale è accentuato anche dal contrasto fra la rappresentazione dei luoghi misteriosi e selvaggi e la precisione geografica con cui vengono indicati:

“La vallata di Los Hermanos inizia là dove il Guadalquivir si allarga nella pianura; era chiamata così perché tre fratelli, ancor meno uniti dai legami di sangue che dalla loro inclinazione per il brigantaggio, ne avevano fatto per molto tempo il teatro delle loro gesta. Dei tre fratelli, due erano stati presi, e se ne vedevano i corpi pendere a una forca all'entrata della vallata, ma il maggiore, chiamato Zoto, era evaso dalle prigioni di Cordova, e correva voce che si fosse ritirato nella catena degli Alpuharras. Si raccontavano delle cose ben strane sui due fratelli impiccati; non che se ne parlasse come di fantasmi, però si affermava che i loro corpi, animati da non so quali demoni, si liberassero di notte e abbandonassero la forca per andare a tormentare i vivi. E questo passava per così sicuro che un teologo di Salamanca ne aveva fatto oggetto di una dissertazione per dimostrare che i due impiccati erano delle specie di vampiri [...]. Bisognava convenire che la vallata di Los Hermanos sembrava molto adatta a favorire le gesta dei banditi e a servir loro da rifugio. Il cammino era interrotto ora da rocce staccatesi dalle cima dei monti, ora dagli alberi abbattuti dalla tempesta. In molti punti il sentiero traversava il letto del torrente o passava davanti a profonde caverne, il cui aspetto sinistro ispirava diffidenza.”¹⁰

Mistero, paura, avvenimenti inquietanti e inspiegabili sono elementi sui quali gli scrittori della *narrativa fantastica* puntano per scatenare reazioni emotive irrazionali e morbose nel lettore. L'opera di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann è quella che in Europa meglio di ogni altra si pone come modello di questo genere letterario. Non a caso Sigmund Freud (1856-1939), uno dei padri della psicanalisi, ha tratto spunto proprio da un racconto dello scrittore tedesco, intitolato *Der Sandmann* (1817), per l'analisi di alcuni tipi di comportamento inconscio (*Das Unheimliche*) e Cesare Lombroso (1835-1909), psichiatra e antropologo, fondatore dell'antropologia criminale, ha studiato lo scrittore come un fenomeno psicopatologico, una specie di campione di stranezze a metà strada tra la follia e il genio. *Der Sandmann*, infatti, ci propone alcuni ricordi dell'infanzia di Nathanael, il narratore-protagonista: immagini terrificanti che hanno causato un turbamento profondo e incancellabile nell'animo del bambino, tanto che Nathanael, ormai

9 Roger Caillois (Reims 3.3.1913 – Parigi 21.12.1978), autore di numerosi saggi sul mito, sulla poesia, sull'immaginazione e su tutti gli aspetti meno 'razionali' del reale. Tra le opere principali ricordiamo *L'uomo e il sacro* (1939), *L'incertezza dei sogni* (1956), *Al cuore del fantastico* (1965) e *Approcci della poesia* (1978).

10 J. POTOCKI, *Manoscritto trovato a Saragozza*, traduzione italiana di A. Devoto, Milano, Adelphi, 1965.

adulto, può essere ancora sconvolto da un fatto apparentemente insignificante come la vista di un innocuo venditore di barometri, solo perché costui gli ricorda l'orrendo periodo in cui, vicino a suo padre, incombeva la presenza malefica del disgustoso e ambiguo avvocato Coppelius. L'identificazione di quel Coppelius, sparito dopo la tragica morte del padre di Nathanael, con il venditore di barometri, ripropone al protagonista tutta l'angoscia traumatica delle esperienze infantili:

“Qualcosa di spaventoso è entrato nella mia vita!... Oscuri presentimenti di un destino orribile e minaccioso si dispiegano sopra di me come nere nubi che nessun raggio di sole amico riesce a penetrare [...]. Per farla breve, la cosa terribile che mi è accaduta, e alla cui mortale impressione cerco invano di sottrarmi, non è altro che questa: alcuni giorni fa, il 30 ottobre per l'esattezza, alle dodici della mattina, un venditore di barometri entrò nella mia stanza, offrendomi la sua mercanzia. Io non comprai nulla e minacciai di buttarlo giù per le scale, al che quello se ne andò da solo.”¹¹

La lettera che apre *Der Sandmann* non svela immediatamente l'identità di Coppelius, e il nesso tra il venditore di barometri e l'Avvocato appare chiaro soltanto dopo la narrazione dell'episodio nel quale la madre di Nathanael racconta, a lui e alla sorella piccoli, la storia dell'“uomo della sabbia”, personaggio delle saghe e delle fiabe popolari tedesche che addormenta i bambini spargendo loro sabbia negli occhi e che nella versione hoffmanniana è il prodotto della contaminazione con la tradizionale figura popolare analoga dell'uomo nero che mangia i bambini cattivi. Nathanael si convince della reale esistenza di questa creatura malvagia¹² che porta l'immaginazione del fanciullo “su quella via del meraviglioso e del fantastico, che tanto facilmente si annida nell'animo infantile.”¹³ “Nulla mi piaceva di più che ascoltare o leggere spaventose storie di coboldi, streghe, gnomi e così via”, dice Nathanael nella sua lettera:

“ma al di sopra di tutto stava sempre l'uomo della sabbia che disegnavo ovunque [...], nelle più bizzarre e ripugnanti forme. Giunto all'età di dieci anni la mamma mi spostò della stanza dei bambini in una cameretta che dava sul corridoio e non era lontana da quella di mio padre. Noi dovevamo ancora allontanarci in fretta quando, alla nove in punto, si faceva sentire, in casa, lo sconosciuto. Io, nella mia cameretta, sentivo come egli entrasse nella stanza di mio padre [...]. Sempre più cresceva in me, insieme alla curiosità, il coraggio di fare in qualche modo la conoscenza dell'uomo della sabbia. [...] Da ultimo, spinto da un impulso irrefrenabile, decisi di nascondermi nella stanza di mio padre e di attendere lì l'uomo della sabbia. [...] Il cuore mi batteva per la paura e l'attesa. [...] Facendomi coraggio, a forza, guardai prudentemente fuori. L'uomo della sabbia è in mezzo alla stanza davanti a mio padre, [...] il terribile uomo della sabbia, è l'avvocato Coppelius che talvolta mangia con noi a mezzogiorno! La più orribile figura non avrebbe potuto però suscitare in me maggior raccapriccio di questo avvocato Coppelius. [...] L'intera persona era, nel complesso, disgustosa e ripugnante; ma a noi bambini risultavano sgradevoli soprattutto le grandi mani ossute e pelose, tanto che tutto quello che egli toccava non ci piaceva più.”¹⁴

Dopo il lungo racconto di questa esperienza traumatica vissuta dal protagonista bambino, che si conclude con la scena della morte del padre, causata secondo Nathanael proprio dall'avvocato

11 E. T. A. HOFFMANN, “L'uomo della sabbia”, *Notturni. Racconti “gotici” di un maestro della narrativa fantastica e del terrore*, a cura di L. Crescenzi, Roma, Biblioteca Economica Newton, 1995, pp. 21-22.

12 “[...] prese chiaramente forma il pensiero che la mamma negasse l'esistenza dell'uomo della sabbia solo affinché noi non ne avessimo troppa paura; io, del resto, lo sentivo sempre salire le scale”. *Ibidem*, p. 23.

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*, pp. 23-25.

Coppelius, prende forma nel narratore ora adulto, l'idea che questa sinistra figura appaia di nuovo nella sua vita sotto le sembianze del venditore di barometri:

“quel venditore di cannocchiali era proprio l'infame Coppelius [...]. Il venditore era vestito in modo diverso, ma la corporatura e i tratti del viso di Coppelius sono profondamente scolpiti nel mio intimo, perché, in questo caso, possa trattarsi di un errore.”¹⁵

Si potrebbe essere portati anche a pensare che l'apparizione di Coppelius, che un tempo aveva provocato un brivido di terrore nel Nathanael bambino, sia soltanto il “frutto della sua fantasia”, e che in fondo questo venditore di barometri in cui egli “crede di ravvisare quella visione non ha nulla in sé di misterioso e di terribile, ma tutto ciò che importa? Nathanael è soggiogato ora da quel medesimo senso di terrore che non lo ha mai interamente abbandonato, è persuaso di non essersi ingannato né di ingannarsi, ed in questo terrore si smarriscono la sua coscienza e la sua ragione.”¹⁶

Modello di “racconto fantastico perfettamente in equilibrio tra cronaca di una patologia mentale [...] e narrazione sovrannaturale”, *Der Sandmann* costituisce una “metafora del tragico scontro tra esistenza romantica e potere disumanizzante della scienza e deve alla straordinaria modernità della sua tematica la sua duratura fortuna.”¹⁷

Influenzato da Hoffmann, anche Théophile Gautier (1811-1872), versatile figura di saggista, poeta e romanziere francese, con *La morte amoureuse* (1836) e *La Cafetière, conte fantastique* (imitazione del racconto *Der goldene Topf* di Hoffmann) si cimenta nella produzione fantastica. Il secondo racconto citato, ad esempio, può essere considerato paradigmatico di quel procedimento abituale nella letteratura fantastica che è l'intrusione del mistero nella vita reale.

Il narratore, partito con due amici per una banale gita nella campagna della Normandia, è ospite in casa di un terzo. Durante la notte, insonne a causa di strani pensieri che si agitano in lui, viene quasi trascinato fuori dal letto da una scena bizzarra che appare davanti ai suoi occhi: “i personaggi della tappezzeria e i volti dei ritratti anneriti appesi alle pareti [...], cavalieri con l'armatura, consiglieri imparruccati e belle dame”¹⁸, sembrano animarsi. Senza rendersene conto, il protagonista viene coinvolto in qualcosa di straordinario: tutti quei personaggi si siedono, un'antica caffettiera di porcellana saltellando sul tavolo versa loro del caffè e scompare, seguita da tazze e cucchiaini. Poi una pendola suona la mezzanotte ed ha inizio un ballo. Anche il protagonista si mette a ballare, con una giovane e alquanto enigmatica fanciulla dai “capelli biondo cenere, lunghe ciglia e occhi azzurri”¹⁹, al suono di una strana musica. La situazione è senza tempo, vaga, indefinita, come se si trattasse di un sogno: “Non avevo più alcuna idea dell'ora e del luogo; il mondo reale per me non esisteva più e tutti i legami con esso erano interrotti [...]”²⁰ Il ritorno al tempo reale mette fine all'episodio e sembra ristabilire l'ordine naturale delle cose: gli amici trovano il nostro protagonista che, “convinto di essere stato lo zimbello di qualche illusione diabolica”²¹ è svenuto; egli è vestito con uno strano e antico costume, ed abbraccia i cocci di una caffettiera di porcellana. “Ma per quale motivo ti sei sentito male?” chiede uno degli amici ed il protagonista si affretta a rispondere seccamente che ha avuto un mancamento come qualche volta gli succede. Infine ci riferisce:

“Mi alzai e mi spogliai del mio ridicolo abbigliamento. Poi si fece colazione [...]; il ricordo di quanto era accaduto mi provocava strani stordimenti. Finita la colazione, poiché pioveva a

15 E. T. A. HOFFMANN, *op. cit.*, p. 28.

16 R. BOTTACCHARI, *op. cit.*, pp. 65-66.

17 L. CRESCENZI, nota a “L'uomo della sabbia”, *cit.* p. 21.

18 T. GAUTIER, *La caffettiera. Racconto fantastico*, traduzione italiana di M. Corvaja, Vimercate, Meravigli (Collana *Libri per una sera*, a cura di M. Camola e D. Artioli), 1994, p. 38.

19 T. GAUTIER, *op. cit.*, p. 42.

20 *Ibidem*, p. 44.

21 *Ibidem*.

diritto e non c'era mezzo di uscire, ciascuno occupò il tempo come preferiva [...]; io tirai fuori dal mio album un foglio e mi misi a disegnare. I tratti quasi impercettibili tracciati dalla mia matita, senza che lo avessi voluto, finirono per riprodurre, con meravigliosa precisione, la caffettiera che aveva giocato un ruolo tanto importante negli avvenimenti della notte. «È sbalorditivo come questo viso assomigli a mia sorella Angela, disse il nostro ospite che [...] mi osservava lavorare da sopra la spalla. Infatti, quella che dapprima mi era sembrata una caffettiera in realtà era il profilo bello e melanconico di Angela»²²

(è questo il nome della fanciulla con il quale il protagonista ha danzato durante la notte). “E’ morta da due anni, per una polmonite in seguito a un ballo”²³, ci viene svelato alla fine del racconto. Lo scioglimento a sorpresa ci conduce, così, di nuovo nella dimensione del sogno, del fantastico. Ma l’esperienza vissuta dal protagonista del racconto è stata solo un sogno o era realtà?

Anche il protagonista del racconto di Edgar Allan Poe (1809-1849) intitolato *The Tell-Tale Heart* (1840) vive un’esperienza straordinaria, in quanto egli agisce al di fuori della sua volontà razionale, scoprendo così un altro se stesso. Egli vuole disperatamente dimostrare la propria lucidità mentale, il raziocinio che l’ha guidato nel compiere un omicidio per il quale non prova alcun pentimento:

“notate con quanta assennatezza, e soprattutto, con quanta calma io posso narrarvi tutt’intero il fatto. E’ impossibile stabilire in che modo quell’idea m’attraversò il cervello la prima volta. Io so solo che, una volta concepita, essa mi ossessionò giorno e notte. Un motivo preciso non c’era. [...] Io amavo quel buon vecchio. Egli non mi aveva mai fatto alcun male. [...] Voi credete che io sia pazzo. E i pazzi non sanno davvero quel che fanno. Avreste, invece, dovuto vedermi. E vedere con quanta assennatezza mi posi al lavoro, con quanta circospezione, con quale alta sapienza di commediante e infine, con quale preveggenza!”²⁴

Nei giorni che precedono il delitto, egli si comporta con grande cautela ed intelligenza. Dal momento in cui uccide il vecchio, però, i suoi movimenti diventano febbrili, quasi incontrollabili: “respiravo a fatica [...], esasperato [...]. Mi agitavo, smanivo, bestemmiavo!”²⁵ Anche il silenzio, che aveva caratterizzato i giorni di preparazione, è rotto improvvisamente dall’urlo con cui egli si lancia sul vecchio e poi immediatamente da quel battito di cuore così martellante nelle sue orecchie da essere quasi percepito persino dal lettore:

[un] “ronzio, una sorta di tintinnio, ebbe a farsi più distinto e, per non udirlo, procurai di parlare anch’io, e di parlare il più che potevo, ma esso non si lasciò sopraffare a acquistò un carattere ben preciso, e dovetti riconoscere, infine, che esso *non* era nelle mie orecchie. Non c’è dubbio ch’io divenni, per allora, estremamente pallido, e badai, così, a ostinarmi nella conversazione e con foga sempre maggiore. Ma quel rumore aumentava di minuto in minuto. [...] E diventava più forte, sempre più forte, e gli uomini chiacchieravano e scherzavano e ridevano. Ma era mai possibile che non lo udissero? [...] No, no! Essi udivano, essi sospettavano, essi *sapevano*, eppure si divertivano allo spettacolo del mio terrore, così almeno mi parve e lo credo tuttavia.”²⁶

La diversità di comportamento del protagonista è scandita anche da un diverso andamento della narrazione: piano e lineare nella prima parte, esso diventa più rapido, affannato, nella seconda,

22 *Ibidem*, p. 46.

23 *Ibidem*.

24 E. A. POE, “Il cuore rivelatore”, *Racconti*, traduzione italiana di G. Cambon e A. Guidi, Milano, Garzanti, 1974, p. 199.

25 *Ibidem*, p. 205.

26 *Ibidem*.

in cui si succedono esclamazioni, frasi nominali, brevi proposizioni coordinate. La costruzione della figura del protagonista è basata solo sulla sua psicologia, su ciò che egli stesso, un folle, racconta di sé; non sappiamo altro di lui, della sua età, della sua vita. Il racconto si configura, quindi, come un' esplorazione nel mondo profondo e sconosciuto della psiche umana, nella quale sono da ricercare le motivazioni dei comportamenti dell'individuo e le origini di certe situazioni fantastiche in cui egli viene a trovarsi. Molti dei racconti di Poe appartengono al genere giallo o a quello del terrore; anche in questi, però, la componente psicologica ha un ruolo fondamentale: l'orrore e l'assurdo emergono, più che dalle situazioni narrate, dall'animo dei protagonisti, sono componenti della loro psicologia individuale. I personaggi di Poe sono spesso uomini al di fuori della norma e le vicende di cui sono protagonisti assumono frequentemente contorni inquietanti, ai limiti della credibilità.

Il ritmo della narrazione, come abbiamo evidenziato attraverso l'analisi di questi racconti, è un elemento fondamentale nel fantastico: veniamo volutamente tenuti con il fiato sospeso e l'indugiare nel prolungamento descrittivo degli avvenimenti da parte dell'autore è funzionale alla stimolazione del nostro senso dell'attesa, della nostra curiosità e del nostro interesse per tutto quello che succede sotto i nostri occhi di lettori. La conclusione di una vicenda in una *narrazione fantastica* avviene o dopo che la tensione sia giunta all'apice oppure inaspettatamente, dopo la sua caduta. Sappiamo che qualcosa sta per accadere; cominciamo a percepirlo appena sentiamo le prime avvisaglie dell'irruzione di qualcosa di stonato nella logica degli eventi, finché, quelle che sembrano apparentemente solo delle sensazioni, non finiscono per essere sostituite da premonizioni e simboli che ci conducono verso lo scioglimento finale. Possiamo immediatamente verificarlo leggendo la *leyenda* intitolata *El rayo de luna* di Gustavo Adolfo Bécquer, pubblicata nella rivista *El Contemporáneo* il 12 e il 13 febbraio 1862. Il protagonista della vicenda, narrata in prima persona dall'autore, è Manrique, un giovane nobile amante della poesia e della solitudine. Di lui ci viene subito detto:

“Creía que entre las rojas ascuas del hogar habitaban espíritus de fuego de mil colores, que corrían como insectos de oro a lo largo de los troncos encendidos, o [...] que en el fondo de las ondas del río, entre los musgos de la fuente y sobre los vapores del lago vivían unas mujeres misteriosas, hadas, silfides u ondinás, que exhalaban lamentos y suspiros o cantaban y se reían en el monótono rumor del agua, rumor que oía en silencio, intentando traducirlo.”²⁷

Una notte d'estate, con la luna alta nel cielo, Manrique, come rapito da un “vertigo de poesía”²⁸, attraversato il ponte che unisce le due sponde del fiume Duero, si inoltra tra le rovine deserte dei Templari, quando all'improvviso, entrando in un oscuro viale di pioppi, esala un grido “leve, ahogado, mezcla extraña de sorpresa, de temor y de júbilo.”²⁹; è convinto di aver visto, in fondo al viale, agitarsi una forma bianca, ondeggiare un attimo e poi sparire nell'oscurità. Si tratta sicuramente dell'orlo del vestito di una fanciulla, pensa, una fanciulla che adesso si nasconde all'interno del folto bosco. Manrique si lancia all'inseguimento, ed il lettore con lui, di questa misteriosa creatura, “la mujer de sus sueños, la realización de sus más locas esperanzas”³⁰, sulla quale comincia a fare mille congetture: crede di udirne la voce sussurrare qualcosa, ma il vento che sospira tra i rami gli impedisce di capire le sue parole; è convinto di sentirne il profumo, di conoscere il suo aspetto. Passando attraverso il confuso labirinto di alberi dai rami intrecciati, Manrique giunge fino ad un'altura sulla quale si erge l'eremo di San Saturio e dalla quale può osservare la città di Soria e parte del Duero. Ad un tratto la luna illumina una barca che sta attraversando il fiume ed egli crede di distinguervi una forma bianca snella: è la sua donna,

27 G. A. BECQUER, “El rayo de luna”, *Leyendas*, edición de Pascual Izquierdo, Madrid, Catedra, 1992, p. 237.

28 *Ibidem*, p. 238.

29 *Ibidem*, p. 239.

30 *Ibidem*, p. 240.

senza alcun dubbio! Il folle inseguimento riprende; Manrique discende velocemente la rupe con l'intenzione di raggiungere Soria prima che la barca tocchi l'altra sponda. Ma quando vi arriva, con il cuore in gola e coperto di sudore, le persone che ha visto attraversare il fiume sono già oltre le porte della città. Il lettore, che ha seguito fin qui la corsa del protagonista, resta in attesa di sentirsi finalmente svelare l'identità della fanciulla. Anch'egli con l'orecchio teso come il nostro eroe, nel tentativo di cogliere, in ogni più piccolo rumore all'interno dell'abitato, un indizio della presenza della donna, comincia a vagare per le strade di Soria, finché, fermandosi ai piedi di un "caserón de piedra, oscuro y antiquísimo"³¹, scorge un fascio di luce proveniente da una delle finestre ogivali. "No cabe duda; aquí vive mi desconocida"³², pensa Manrique. Ma in quel vecchio palazzo, sotto il quale sosta tutta la notte fino all'alba, sperando di veder uscire l'oggetto dei suoi sogni, e "revolviendo en su cabeza las más locas y fantásticas imaginaciones"³³, non abita che Don Alonso de Valdecuellos, il quale, ferito nella guerra contro i mori, si trova a Soria per rimettersi dalle sue fatiche. Egli vive solo in quella casa ed essendo malato tiene accesa la lampada nella sua camera, fino a che fa giorno. Passano mesi da quella notte, però Manrique non si dà per vinto. Non passa ora in cui non pensi a quella misteriosa fanciulla; ha ormai percorso in lungo e in largo tutti i luoghi in cui crede di aver scorto quella snella figura dagli occhi "azules y húmedos como el cielo de la noche" e i capelli "negros, muy negros y largos"³⁴, che ama ciò che lui ama e odia ciò che lui odia. Di nuovo, una notte, si dirige verso le rovine dei Templari, là dove per la prima volta l'ha vista. E' una notte tranquilla, serena, la luna splende luminosa nel cielo... Le stesse circostanze del primo incontro si ripresentano: il viale oscuro dei pioppi che conduce al Duero, il vento che sospira tra i rami intrecciati degli alberi. Si comincia a intuire che sta per accadere qualcosa che determinerà lo scioglimento finale del racconto. Manrique s'incammina verso il sentiero quando, ancora una volta, un improvviso grido di sorpresa esce dalle sue labbra: quella forma bianca, forse il lembo del vestito della donna che lui amava perduto dalla notte in cui l'aveva inseguita come un pazzo, si muove nell'oscurità e poi viene inghiottita, come allora, dal bosco. Corre verso di lei, giunge fino al punto in cui l'ha vista sparire, si ferma immobile... Con gli occhi fissi e spaventati si agita nervosamente e poi prorompe in una risata quasi grottesca...Quella forma bianca, leggera, fluttuante, brilla un attimo davanti ai suoi occhi e scompare. Era un raggio di luna! Un raggio di luna che penetrava attraverso l'oscurità del bosco.

Il lettore più sensibile e attento può facilmente presagire la conclusione di questa *leyenda*, considerata non a torto da molti critici una sorta di racconto quasi autobiografico di Bécquer, ove si voglia vedere nella figura di Manrique il ritratto del poeta sivigliano. Ci sono indizi sparsi un po' ovunque all'interno della narrazione, sull'improbabile esistenza della donna: l'insistenza sulla presenza della luce lunare, del colore bianco, il soffio del vento che inganna l'udito del protagonista, la stessa propensione di Manrique ad abbandonarsi a quella che i poeti romantici spagnoli definivano *ensonación*, che ispirò a Bécquer le migliori pagine della sua produzione poetica e in prosa. Come il protagonista, però, anche il lettore dubita della natura degli eventi narrati; è strano che una fanciulla si aggiri in piena notte da sola tra le rovine di antiche costruzioni, ma inizialmente il protagonista fa una serie di supposizioni così convincenti che anche la mente più razionale si lascia persuadere a proseguire nella lettura, fosse soltanto per poter verificare fino in fondo quanto di vero ci sia nelle congetture di quel personaggio. Resta il dubbio, naturalmente: Manrique avrà realmente visto la figura di una donna? La curiosità mette in moto, infatti, nel lettore un meccanismo di coinvolgimento tale nella narrazione per cui, o egli si identifica fino alla fine con il protagonista e, quindi, vede attraverso i suoi stessi

31 G. A. BECQUER, *op. cit.*, p. 241.

32 *Ibidem*.

33 *Ibidem*, p. 242.

34 *Ibidem*, p. 244.

occhi e si sorprende con lui nel momento dello scioglimento finale, o, percependo qualcosa di illogico nei ragionamenti del protagonista e accorgendosi che certi elementi, all'interno della narrazione, lo portano su una strada diversa da quella del personaggio, assume un atteggiamento di distacco da quanto avviene e può interpretare la vicenda come il frutto di un'accesa immaginazione. Possiamo affermare, quindi, che “la duda, la turbación, es uno de los encantos mayores de las narraciones fantásticas”³⁵ ed è un aspetto studiato in maniera eccellente dal critico letterario bulgaro Tzvetan Todorov nella sua opera *Introduction à la littérature fantastique* (1970)³⁶, che offre, inoltre, un'ottima bibliografia critica sulla *letteratura fantastica* e un'ampia selezione di testi appartenenti a questo genere, tra i quali alcuni di quelli qui citati.

Bibliografia

BÉCQUER GUSTAVO ADOLFO, “El rayo de luna”, *Leyendas*, edición de Pascual Izquierdo, Madrid, Catedra, 1992.

BOTTACCHIARI RODOLFO, *Hoffmann*, Roma, Perrella, 1955.

GAUTIER THÉOPHILE, *La caffettiera. Racconto fantastico*, traduzione italiana di M. Corvaja, Vimercate, Meravigli (Collana Libri per una sera, a cura di M. Camola e D. Artioli), 1994.

GUIDI ORETTA, *Sul fantastico e dintorni. Saggi sulla letteratura italiana del Novecento: Palazzeschi, Svevo, Landolfi, Moravia, Pasolini, Levi, Calvino*, Perugia, Guerra Edizioni, Università per Stranieri di Perugia, 2003.

HOFFMANN ERNST THEODOR AMADEUS, “L'uomo della sabbia”, *Notturni. Racconti “gotici” di un maestro della narrativa fantastica e del terrore*, a cura di L. Crescenzi, Roma, Biblioteca Economica Newton, 1995.

LEWIS MATTHEW GREGORY, “Il Monaco”, *I grandi romanzi gotici*, traduzione italiana di G. Tornabuoni, Roma, Newton Compton Editori, 2005.

MAGRIS CLAUDIO, “L'esilio del borghese”, *E.T.A. Hoffmann. Romanzi e racconti*, a cura di Carlo Pinelli, traduzioni di Carlo Pinelli, Alberto Spaini e Giorgio Vigolo, Torino, Einaudi, 1969

OLIVIO JOSÉ JIMÉNEZ (curatore), *Rubén Darío. Verónica y otros cuentos*, Madrid, Alianza Editorial (Alianza Cien), 1995.

POE EDGAR ALLAN, “Il cuore rivelatore”, *Racconti*, traduzione italiana di G. Cambon e A. Guidi, Milano, Garzanti, 1974.

35 J. O. JIMÉNEZ (curatore), *Rubén Darío. Verónica y otros cuentos*, Madrid, Alianza Editorial (Alianza Cien), 1995, p. 7.

36 T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, traduzione italiana di E. Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 1981.

POTOCKI JAN, *Manoscritto trovato a Saragozza*, traduzione italiana di A. Devoto, Milano, Adelphi, 1965.

TODOROV TZVETAN, *La letteratura fantastica*, traduzione italiana di E. Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 1981.

AA.VV., "Romanticismo". *Grande Enciclopedia Zanichelli – Selezione*, a cura di Edigeo, Milano, Selezione dal Reader's Digest, 1994.